

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 15 lutego 1909 r. № 4.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Wspólna N-r 49.**

W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga.

W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4—5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(*Od 15—28 lutego*).

16 lutego 1770 r. um. Tarlini, skrzypek.
16 „ 1847 r. ur. się Filip Scharwenka.
16 „ 1854 r. wystawiono po raz pierwszy Halkę w Wilnie jako dwuaktową operę.
18 „ 1652 r. um. Gregorio Allegri.
19 „ 1743 r. ur. się Boccherini.
20 „ 1820 r. ur. się H. Vieuxtemps.
20 „ 1791 r. ur. się Karol Czerny.
20 „ 1802 r. ur. się Beriot.
21 „ 1834 r. ur. się Al. Zarzycki.
21 „ 1836 r. ur. się Leon Delibes.
22 „ 1810 r. ur. się Chopin.
22 „ 1817 r. ur. się Niels Gade
22 „ 1891 r. um. Józefina z Reszków Kronebergowa.
22 „ 1903 r. um. Hugo Wolf.
23 „ 1685 r. ur. się Händel.
24 „ 1771 r. ur. się Cramer.
24 „ 1829 r. um. Jan Stefani.
24 „ 1833 r. otwarcie Teatru Wielkiego w Warszawie z odegraniem po raz pierwszy u nas „Cyrulika Sewilskiego".
25 „ 1799 r. ur. się Jan Dobrzyński.
26 „ 1885 r. wykonano po raz pierwszy we Lwowie „Konrada Wallenroda" Żeleńskiego.
27 „ 1854 r. topił się Schumann.
28 „ 1854 r. ur. się Zarembski.

Rok II. Warszawa, 15 lutego 1909 r. №. 4.

MŁODA MUZYKA

Mieczysław Karłowicz.

(Wspomnienie pośmiertne).

Jak piorun z pogodnego nieba spadła na społeczeństwo polskie smutna wiadomość o tragicznym zgonie jednego z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej polskiej muzyki symfonicznej. Mistrz palety orkiestrowej, muzyk-poeta, człowiek o wyjątkowo prawym charakterze znalazł śmierć w szczelinach Tatr, kładąc głowę swą do wiecznego snu pod zwałami lawiny śnieżnej. I wierzyć trudno, że ten, który przed dwoma tygodniami był przedmiotem owacji na estradzie Filharmonji i święcił prawdziwy tryumf z powodu wystawienia jego ostatnich dzieł symfonicznych — przeniósł się w krainę duchów... Zgasł w chwili, kiedy rozpostarłszy swe orle skrzydła, wzniósł się ponad powszedniość, i szybując po szerokim przestworzu, zaczął tworzyć dzieła, które imię jego unieśmiertelniły na wieki. Zgon Karłowicza, to dla sztuki polskiej strata wielka; dotknął on do głębi społeczeństwo nasze i okrył kirem serdecznej żałoby.



Zanim następny numer „Młodej Muzyki“ zapozna bliżej czytelników z działalnością kompozytorską i charakterystyką twórczą Karłowicza, poprzestaniemy dzisiaj na powtórzeniu kilku dat bjograficznych (patrz № 4 z r. 1908) z życia przedwcześnie zmarłego twórcy „Odwiecznych pieśni“.

Światło dzienne ujrzał w Wiszniewie na Litwie w roku 1875. Ojcem mu był Jan Karłowicz, uczony polski i muzyk (studjował na uniwersytecie w Moskwie, a potem w Paryżu, Heidelbergu i Berlinie, gdzie się doktoryzował, uczęszczał także do konserwatorjum w Brukselli). Zamiłowanie do muzyki, jakie się w nim w wczesnej młodości przejawiło, było dziedziczne po ojcu. Mając lat 9, rozpoczął naukę gry na skrzypcach u Rosenkranza, kapelmistrza w Heidelbergu, kształcił się następnie w Pradze czeskiej i Dreznie, a w końcu u prof. Barcewicza w Warszawie.

Tu również ukończył gimnazjum realne i wziął się do pracy nad kompozycją pod kierunkiem prof. Noskowskiego i Roguskiego. W r. 1895 wyjechał do Berlina w celach dalszych studjów nad kompozycją, które odbył u Urbana. Podczas pobytu w Berlinie (1895—1900) słuchał w uniwersytecie wykładów z dziedziny filozofji i historji muzyki. W tym czasie wydał drukiem pierwsze swe kompozycje (op. 1 Sześć pieśni, op. 2 Serenada na orkiestrę smyczkową, op. 3 Drugi śpiewnik (6 pieśni) i op. 4 Najpiękniejsze piosenki). Przed półtora rokiem osiadł na stałe w Zakopanem, i ulubionem jego miejscem rozrywek były szczyty gór, na których marzył i snuł tematy do najnowszych swych dzieł symfonicznych. Tam też stworzył potężną „Pieśń o miłości i śmierci", będącej koroną jego dorobku twórczego. Ten hymn, jakby dla samego siebie przez Karłowicza wyśpiewany, śpiewajmy mu, ilekroć razy będziemy święcili dzień, z imieniem jego związany.

Miejmy nadzieję, że osoby, od których to zależy, godnie uczczą pamięć zmarłego i wzniosą mu pomnik wprawdzie nie z bronzu ani z marmuru—bo tak czcić swych mistrzów zdolna tylko zagranica—lecz umieszczając dzieła wybitnego symfonisty na programach koncertowych. *R. Chojnacki.*

Feliks Mendelssohn-Bartholdy.

(Z okazji stuletniej rocznicy urodzin).

W epoce, kiedy Beethoven tworzył swe ostatnie wielkie dzieła, niezupełnie narazie przez ogół zrozumiane i uznane, ukazał się na horyzoncie sztuki Feliks Mendelssohn (ur. w Hamburgu 3 lutego 1809 r.). Warunki, w których się wychowywał, t. j. spoczywający na pewnym fundamencie dobrobyt rodzinny, oraz szczere w domu Mendelssohna zamiłowanie do sztuki i nauki, przyczyniły się do tego, że mógł on spokojnie od dzieciństwa poświęcić się ukochanej przez się muzyce. Dziwnie też prędko rozwinął się jego talent kompozytorski. Mając lat siedemnaście, napisał nieśmiertelną uwerturę do „Snu letniej nocy" (inne części tego dzieła, jak wiadomo, napisał w późniejszym wieku) i tu odrazu zaznacza swą skłonność do romantyzmu, obok którego w większości jego dzieł góruje sentyment z domieszką tak charakterystycznej u Mendelssohna melancholji. Sentyment ten najwyraźniej przemawia do nas w „Pieśniach bez słów", należących w Niemczech słusznie do t. zw. „Hausmusik"; zauważymy go także w koncercie skrzypcowym, dalej w symfonjach, w pieśniach, mniej — w uwerturach; dużą dozę tego sentymentu znajdujemy również w oratorjach. Ta gałąź muzyczna była najnieodpowiedniejsza dla talentu twórczego Mendelssohna. Brak poczucia stylu kościelnego, przeczulenie, panujące w partjach solowych oraz nietęga (chwilami) imitacja Bacha (uwertura w „Eljaszu"), — oto główne luki w jego obydwuch oratorjach: „Paweł" i „Eljasz".

Na jakim jednak odrębnym poziomie stanął Mendelssohn w uwerturach, najcenniejszych swych, według mnie, dziełach! Wagner w jednym z swych listów słusznie wypowiedział się, że „są to nie uwertury, lecz małe poematy symfoniczne". Tak, ten „antyprogramowy Mendelssohn" według określenia niektórych krytyków niemieckich, przedstawił się nam w tych uwerturach (może nawet i w niektórych

symfonjach) jako iście „programowy kompozytor". W zbiorze dziesięciu napisanych przez Mendelssohna uwertur, znajdujemy trzy, przemawiające swą cudowną poezją, i stale zachwycające tak rzadką u niego kunsztowną i przejrzystą instrumentacją; mam tu na myśli: „Sen nocy letniej" (1826), „Ciszę morską" (1828), i „Hebrydy" (1830).

Poza działalności kompozytorską Mendelssohn przyczynił się bardzo do krzewienia kultu Bacha. Wiadomem jest, że w roku 1829 wydostał z archiwum bachowskie „Mathäus-Passion" i wystawieniem tego dzieła w berlińskiej „Singakademie" dał początek późniejszemu zainteresowaniu się Bachem, które do dziś w Niemczech przynajmniej nie ustalo.

Dodam jeszcze, że Mendelssohn święcił w swych podróżach po Anglji i Niemczech niebywałe tryumfy jako dyrygent. Powołuję się tu na listy i notatki Roberta Schumanna, w których ten nazywa Mendelssona idealnym interpretatorem dzieł Bacha, Mozarta i Beethovena. Wielką też zasługą Mendelssohna jest kierownictwo artystyczne instytucji tej miary, co Gewandhaus lipski; przez szereg lat prowadził on tam tradycyjne już obecnie koncerty. Zmarł 4 listopada 1847 roku.

Ignacy Neumark.

Kilka dat z życia Mendelssohna.

Feliks Mendelssohn-Bartholdy (zwany zwykle Mendelssohnem; nazwisko Bartholdy przybrał ojciec Mendelssohna, Abraham Mendelssohn, na pamiątkę zmarłego zięcia oraz w celu odróżnienia się od pozostałych rodzin Mendelssohnów) już w zaraniu swej młodości zdradzał talent do muzyki, na który zwrócili uwagę zamożni i inteligentni rodzice Mendelssohna (ojciec Feliksa Mendelssohna był właścicielem banku prywatnego, matka zaś przyszłego romantyka była córką bankiera Salomona w Berlinie); zdolności do muzyki przejawiły się zresztą u wszystkich dzieci Mendelssohnów, a były one odziedziczone po matce, w której miały też pierwszą swą nauczycielkę gry fortepianowej.

Starsza siostra F. Mendelssohna, Fanny (była żoną artysty malarza Hensel'a), należała nawet do wybitnych pianistek; zaznaczyła się również jako niepozbawiona talentu kompozytorka (pieśni bez słów, trio); druga siostra — Rebeka, uprawiała sztukę wokalną, brat Paweł grał na wiolonczeli. A i sam Abraham Mendelssohn należał do ludzi, uprawiających kult muzyki poważnej. W każdą niedzielę w domu Mendelssohnów odbywały się wieczorki muzyczne, z udziałem nawet niewielkiej orkiestry, co wpływało dodatnio na przejawiający się talent twórczy małego Feliksa. Wkrótce też miejsce matki zajęli nauczyciele: Zelter i Berger. Pierwszy zapoznawał Feliksa z zasadami muzyki, drugi doskonalił w grze fortepianowej. Mając lat 9, wystąpił Mendelssohn po raz pierwszy na koncercie i wykonał z powodzeniem partję fortepianową tria Wölfla. Prawidłową pracę nad kompozycją rozpoczął Mendelssohn w 11-ym roku życia, w tym też czasie napisał pierwsze kompozycję: sonatę skrzypcową, dwie sonaty na fortepian, kantatę mniejszych rozmiarów („In rührend feierlichen Tönen"), operetkę z towarzyszeniem fortepianu, kwartety na chór męski etc.

Podobnie, jak wielcy mistrze, Mendelssohn już w zaraniu swej pracy kompozytorskiej odznaczał się nadzwyczajną łatwością twórczą. Innemi słowy: dał poznać, że nie jest rzemieślnikiem, „robiącym muzykę", lecz poetą, odźwierciadlającym stan swej duszy zapomocą dźwięków.

Jako młodzieniec 12 letni poznał Webera, którego nadzwyczaj uwielbiał i dzięki któremu stał się romantykiem. W tym też czasie poznał w Waimarze Goethego. W trzy lata później, w dzień urodzin Feliksa M., była wykonana w domu rodzicielskim jego opera (czwarta z kolei): „Die beiden Neffen"; obecny przy tej uroczystości Zelter w imieniu Bacha, Haydna i Mozarta mianował Mendelssohna „mistrzem".

Podczas bytności w r. 1825 w Paryżu zawarł znajomość ze znakomitościami muzycznemi wielkiego miasta, a między innymi z Cherubinim. Ten, poznawszy bliżej kompozycje Mendelssohna, oraz ich twórcę, radził ojcu Feliksa dokończyć wykształcenie muzyczne syna.

W r. 1826 napisał uwerturę „Sen nocy letniej", dzieło, zdradzające mistrza dojrzałego, które w niczem nie ustępuje późniejszym pracom, a nawet napisanym w 15 lat później dalszym częściom szekspirowskiej komedji, noszącej ten sam tytuł, co uwertura. W r. 1827 wystawiona była na scenie teatru w Berlinie pierwsza i ostatnia opera Mendelssohna „Wesele Gamacha", napisana jeszcze w r. 1823. Opera ta, pomimo nadzwyczajnego przyjęcia, jakiego doznała ze strony publiczności, prędko zeszła z repertuaru. W r. 1829 napisał „Die Heimkehr aus der Fremde" z okazji srebrnego wesela rodziców. Utwór ten wykonany był w domu Mendelssohnów. W r. 1829 rozpoczął Mendelssohn karjerę kapelmistrzowską. Wydostawszy z pyłów archiwalnych arcydzieło Bacha „Mękę Pańską podług św. Mateusza" („Matthäus Passion"), wystawił ją 11 marca 1829 r. po raz pierwszy od dnia śmierci Bacha na scenie berlinskiej „Singakademie", na czele której stał Zelter.

W tym roku na propozycję Moschelesa zwiedził Mendelssohn Anglję. W Londynie zaczął zażywać M. sławy jako kompozytor. Tam też wykonał po raz pierwszy symfonję c-mol (szkocką). Powróciwszy do Berlina, udał się w r. 1830 w podróż do Włoch — stamtąd w r. 1832 do Paryża (gdzie zachorował na cholerę) i do Londynu. Podczas drugiego pobytu w stolicy Anglji wystawił uwerturę „Hebrydy", koncert fortepianowy g-mol i capriccio h-mol, wydał tam również pierwszy zeszyt „Pieśni bez słów". Po powrocie do Berlina marzył o stanowisku dyrektora „Singakademie" po Zelterze, lecz starania jego spełzły na niczem. W r. 1833 powołano M. na stanowisko kierownika orkiestry w Düsseldorfie, a stamtąd w r. 1835 zaproszony został na kierownika artystycznego Gewandhausu lipskiego. Niezwykły talent kapelmistrzowski i kompozytorski, głęboka wiedza muzyczna wpłynęły na podniesienie Lipska do znaczenia centrum życia muzycznego całej Europy. Koncerty Gewandhausu doprowadził do niebywałego dotąd poziomu artystycznego. W r. 1836 uniwersytet lipski nadał M. tytuł doktora filozofji honoris causa. W rok później zawarł związek małżeński z Cecylją Jeanrenaud († w r. 1853).

Na czele Gewandhausu pozostawał do r. 1848. W tym roku, ulegając życzeniom Fryderyka Wilhelma IV, przeniósł się do Berlina w celu objęcia kierownictwa oddziału muzycznego w Akademji sztuk pięknych. Projekty jednak króla nie urzeczywistniły się. Nie doszedł również do skutku zamiar zamianowania M. dyrektorem chóru katedralnego. W r. 1842 monarcha pruski nadał M. tytuł „Generalmusikdirektor'a" (tytuł ten udzielony był po raz pierwszy w r. 1820 przez Fr. Wilhelma III Spontini'emu. W r. 1843 M. opuszcza Berlin, powraca do Lipska, zakłada konserwatorjum muzyczne i obejmuje ster rządów powołanej do życia uczelni muzycznej. Na stanowisku tem przetrwał do śmierci. Zwłoki Mendelssohna sprowadzono do Berlina i złożono w grobach rodzinnych. W r. 1869 dom w Hamburgu, w którym przyszedł na świat, przyozdobiony został popiersiem bronzowym Mendelssohna oraz tablicą pamiątkową. *R. Ch.*

„ELEKTRA".

Tragedja w 1 akcie Hugo v. Hofmannsthala. Muzyka Ryszarda Straussa.

(Z okazji pierwszego wystawienia w Dreznie).

Treścią jej—myt pradawny, dzieje legendowe królewskiego rodu Atrydów, dzieje półbogów, półzwierząt. Mowa ich prosta i wązka, przelewają się w niej, zda się, namiętności i zbrodnie. Twarze ich bólem wykrzywione lub grzechem obrzmiałe, a piersi gniotą sny upiorne; zgroza zawisła w powietrzu, którem oddychają... Czuciem, psychiką wskroś współczesną przepojony jest ten dramat prosty i ponury. Zgoła inaczej zwykliśmy dotychczas widzieć antykę grecką. Owe nieprzebrane skarby mytów, w których „taniec miłości i śmierci" bogów, półbogów i ludzi wyobraźnia w perspektywie legendowej łączyła w wielkie harmonijne freski, z których mimo wszystko biła pogoda radosnego bytowania wśród zieleni gajów oliwnych Afryki i łagodnego lśnienia jej świątyń marmurowych. Inaczej opromieniało te dzieje tragiczno-słoneczne oko sofoklesowe, tworząc zeń misterjum pomsty, ogniwo kultu religijnego. Jakże odmiennie karmiły one wyobraźnię poetów nawet niedalekiej przeszłości, z niemców choćby. Goethego, Kleista, Grillparcera?- -Wiedza współczesna nowe zgoła rzuciła światło na starożytność grecką, szczególniej ową dawniejszą, przedhomerowską z okresu kształtowania się mytów i pierwotnego kultu. Już Nitzsche mówi o „histerji" Greków i niewątpliwie stany ekstazy, towarzyszące odprawianiu kultu, bardziej z pewnością, niż przypuszczaliśmy, pokrewne były masowej psychozie religijno-erotycznej średniowiecza i nowoczesnej perwersji wielkomiejskiej. Nie jest poniekąd przypadkiem, że malarz Slévogt tworzy dziś ilustracje do Iljady, których drgające, niepewne kontury, sugestjonujące ów war krwi rozszalałej i dymiące kłęby namiętności urągają zupełnie wszelkiej tradycyjnej, akademickiej monumentalności. Owe zrównoważone doryckie linje ustąpiły miejsca impresjonistycznym, najbezpośredniej żywym, esencjonalnym rzutom świateł i cieni, plam barwnych i konturów. Pokrewny Slévogtowi Lovis Corinth rysuje kartę tytułową „Elektry". Orestes z toporem w dłoni zamierzył się do skoku,—za chwilę strzaska nim głowę własnej matki zabójczyni. Elektra włos ma kruczy, na ustach jakby krew świeżą, w oczach pali się nienawiść szatańska...

* * *

Nieco o Straussie w ogólności. Na jakiem tle zarysowują się jego dotychczasowe dzieła?

Wagner dziś już wniebowzięty do Olimpu klasyków, stał się historycznym (nie dla Warszawy oczywiście). Zawiedli się ci, co sądzili, że stworzy szkołę. Osaczał on swą twórczość tomami potężnych skądinąd konstrukcji teoretycznych, ale genjusz jego rdzenny przeczył im na każdym kroku w pozornem ucieleśnieniu. Poza tem był on jednym z największych indywidualistów, jakich sztuka wydała, więc nie mógł się znaleźć taki, co mocen byłby zostać prawowitym po nim spadkobiercą. Ci, co mieli co własnego do powiedzenia, musieli się prędzej czy później wydobyć z pod wpływu przemożnego, którego hypnotyzującej potędze zrazu trudno było się najtęższym nawet oprzeć. Zaczęto się uświadamiać, że Wagner to jeszcze nie „koniec świata", jak to mniemała notorycznie w perspektywie kompromitująca się krytyka wszystkich czasów i krajów, i że z naturalnego rzeczy biegu, z owego prawa życia do wiecznego odradzania się w tworzeniu, wyłonią się rzeczy nowe, nieznane i nieprzewidywane. Ryszard Strauss złożył w „Guntramie" daninę genjuszowi mistrza, ale już w „Feuersnoth" idzie świadomie drogą własną. A inni? Współczesny parnas muzyczny zachodniej Europy bardzo różnobarwne tworzy zbiorowisko. Składają się nań — zdecydowani epigoni, a w każdym razie pod wybitnym jeszcze wpływem Wagnera (Pfitzner, Schillings i w charakterystyczny sposób Humperdinck) — weryści włoscy i pokrewni im niemcy z ich naturalizmem i pikanterją (Puccini, Giordano, d'Albert), muzycy absolutni, wywodzący się od Bacha lub Beethovena (Reger, Mahler) — archaiści, tęskniący do epoki Mozarta (Wolf — Ferrari) — we Francji pobożni reakcjoniści, krzewiący zdecydowany kult przeszłości (Vincent d'Indy ze swą „Schola Cantorum") i muzykujący esteci — Debussy, roztapiający muzykę w mgłę nastrojów nieuchwytnych. (Podobne z chłodnego intelektu wprost płynące finessy, typowe są dla anti—

a co najwyżej amuzycznego tła francuskiego!). Skądinąd — częściowa reakcja na rzecz dawnej opery, owego uroczego tak często absurdu, z którym Wagner mniemał się był ostatecznie rozprawić i do którego się zbliżał w dziełach swych najbardziej natchnionych i harmonijnych („Mistrze-śpiewacy“, a poniekąd i „Parsifal“!). Ryszard Strauss zajmuje tu odrębne stanowisko. Jest on bodaj że jedynym, który w sposób odpowiadający naturze rozwoju, kontynuje i wydobywa z muzyki te możliwości natury formalnej, które potencjalnie tkwią w dziełach jego poprzedników. (Możliwości indywidualne są, rzecz prosta, w sobie samych początkiem i końcem). W tym sensie wywodzi się on nietyle od Wagnera, ile od Berlioza, z którym i poza tem wiele ma pokrewieństwa. Punktem wyjścia dla obydwu — orkiestra, ów cudowny świat indywidualizmów, w którym ukryte są niewyczerpane możliwości piękna zgoła swoistego, do tej pory niemal nieodkrytego, paleta przebogata, w której uśpiona jest symfonja niezrównanych walorów kolorystycznych. Magiczna potęga ich ujawniania — to technika orkiestry, a technika i koloryzm Straussa, stanowiące oś jego twórczości, noszą piętno współczesności tak zdecydowane, jak go nieomal nie posiada żaden twór literatury. Jest on nieodrodnym synem stulecia elektryczności i impresjonizmu, a sztuka jego wielkomiejską do szpiku kości. Sztuka wskroś odśrodkowa, której środkami olbrzymi aparat i wirtuozja, a stylem — uzewnętrznienie się i wielki gest. Tem samem jest antyromantyczną w każdym calu. (Niedarmo Strauss uważa Schumanna za „przezwyciężonego”). Jest antagonizmem zupełnym sztuki z przed pół wieku, sztuki dośrodkowej, sztuki tkliwej i dyskretnej.

* * *

W rozważaniach powyższych zawartą już będzie pewna część charakterystyki zarówno „Salome” jak i „Elektry“, a zarazem wytłumaczenie poniekąd faktu, że muzyka pociągnęła dramaty tak swoiste — pomimo wielkiej różnicy pokrewne w swej istocie. Już niezależnie od muzyki przeważa w obydwu dramatach ów nieuchwytny ton muzyczny, nastrojowo-kolorystyczny nad właściwym pierwiastkiem dramatycznym. W „Salome“ jest dla mnie tym podtonem niesłyszanym, a dźwięczącym, jak gdyby skrzeczenie klarnetów, pisk obojów i drżenie wysokich dźwięków skrzypiec, w „Elektrze“ — niejako krwawe ryki tub i namiętne trele wiolonczeli. Dla Straussa, w którego głowie pali się bezmiar kolorów muzycznych, skojarzenia podobne mieć muszą miejsce w nierównie jeszcze potężniejszym stopniu i powodują konieczność twórczego ich wyładowania. I w ten jedynie sposób należy pojmować stosunek muzyka do dramaturga. Jest on pomimo pozornej ścisłości luźniejszym o wiele, niż u Wagnera, u którego słowa i muzyka są, lub mogą być, składnikami integralnymi jednolitej kompozycji. Nie zapominajmy, że jest to przemoc, zadana obydwum, i że sprzęgnąć je i stopić w jedność mógł jedynie niezrównanie indywidualistyczny, gwałtowny genjusz — wola Wagnera. R. Strauss jest w gruncie urodzonym symfonistą i pozostał nim w znacznym stopniu jeszcze i w „Salome“. „Elektra“ zawiera jednak pierwiastki czysto dramatyczne w nierównie większym stopniu niż „Salome“. Kryje się w niej dla symfonisty niebezpieczeństwo większe niemożności pokonania owej zasadniczej niekongruencji dwuch pierwiastków, które królewsko niezależne, imperatywnie bytu niezależnego dla siebie wymagają. Czy Strauss w stosunku do słowa przezwyciężył bezwzględnie olbrzymie trudności, któremi się obarczył? Musimy odpowiedzieć przecząco. Lecz niemożność nie tkwiła w nim samym Dramaturg w nim tworzył z ogromnym talentem. Momenty napięcia i wybuchu wstrząsają jak huragan, a chwile o druzgocącej potędze, gdy ekstatyczny krzyk Elektry rozpływa się w tkliwym, słodkim szepcie (przybycie Orestesa) jest jednem z tych niewysłowionych objawień absolutnego stopienia się muzyki i słowa, które upajają i wzruszeniem gardło ściskają. Zdobywa się tu Strauss na akcenty obce mu skądinąd. Owe centralne punkty tragedji, owe węzły akcji najwdzięczniejszem są, rzecz prosta, zadaniem dla muzyka i momenty te wypadły też najświetniej. Roztoczył tu Strauss niewidziany dotąd kobierzec barw o niezrównanem bogactwie skali od delikatnych, jak tchnienie wieczoru letniego tonów do plam skrawych i brutalnych, od jasnego śpiewu tęsknoty miłosnej do zgrzytów i szarpań nienawiści śmiertelnej, od troski i zwątpienia do przekleństw i złorzeczeń. Bogactwo rytmu i kontrastów olśniewa, oszałamia, porywa, a właściwe Straussowi wibrujące, nerwowe przelewanie się całości budzi w duszy słuchacza rytm rezonujący, który wkórtce zda się być własnym, przyrodzonym, jedynie możliwym. I w tem może najistotniejsza współczesność jego dzieła. Obdarza ono słuchacza chwilami, które dlań są wzbogaceniem się i radością, przez ową przemożną sugestję nowych, bardziej zróżniczkowanych widzeń i możliwości, przez wprowadzenie

weń nieprzeczuwanych dotąd kształtów ducha. A owe trudności niepokonane? Były momenty, w których odniosłem wrażenie, że poeta przeszkadza muzykowi i odwrotnie. Można to było przewidzieć, uprzytomniwszy sobie wyż wspomnianą niezależność tematycznej (czy lejtmotywnej) symfoniki i tekstu dramatycznego, z których każde ma i mieć musi swoj system swoisty, swą własną logikę rozwoju. To też owa harmonijna równowaga nie wszędzie została utrzymaną. Muzyk, niby się ściśle dostosowujący do tekstu, maltretuje go niejednokrotnie i obezwartościowuje w części, już choćby przez nieutrzymanie w muzyce właściwego frazie dramatycznej tempa. To też odnosi się chwilami wrażenie, jak gdyby muzyka zalewała, topiła w sobie dramat, przez co skażoną zostaje organiczność związku obydwu pierwiastków, która jest i musi tu być celem najwyższym. Dysonans wspomniany staje się najbardziej dotkliwym, gdy tekst wymaga od muzyka ilustracji stanów wtórnych, naprz. ironji (jak to ma miejsce w jednej ze scen końcowych, gdy Elektra przyświeca Aegistesowi na drodze do domu, w którym z jej świadomością za chwilę będzie zamordowany). Podobne stany leżą poza granicami możliwości wyrazu muzycznego i niewątpliwie muzyka, zmieniając tu nagle charakter posępny na pogodny (jako zbliżony niejako do ironicznego), osłabia wrażenie tekstu i rozszczepia jednolitość nastroju dramatycznego.

* *

Ale mimo wszystko — całość wraża się w pamięć niezapomnianie. Mimo one chwilowe dyskrepancje, jednolitością, rzutem wielkiej linji, organiczną bryłowatością — że tak powiem — przewyższa ona „Salome". (Wolna jest też — nawiasem mówiąc — od nielicznych, ale niewątpliwych... banalności tamtej). Jest całością. Przemyka po duszy, jak potężna fala o czarnej sylwecie, jak wicher, przeganiający krwawe obłoki zachodu. Jest w niej to, co stanowi walor rdzenny tragedji: wielkość i purpura.

Drezno, w lutym. *Marcin Weinfeld.*

Z ruchu muzycznego w Finlandji.

Po długim oczekiwaniu Finlandja doczekała się wystawienia na scenie teatru w Wyborgu pierwszej opery, napisanej i śpiewanej w własnym języku i ze współudziałem artystów tegoż kraju. Tytuł opery „Pohjan neito". Libretto skreślił poeta Ryktonen, a za temat posłużyła mu baśń, zaczerpnięta z mitologji finlandzklej ze starej legendy „Halewala". Muzyka Oskara Mericanto.

Illmarinen, bóg-kowkl, chcąc zdobyć dziewicę Pohjan neito, ukuł „Sampo", naczynie szczęścia, bogactwa i urodzajów, mające mu pomódz do współzawodnictwa z bratem Wainemöinen, wprawdzie starcem, ale potężnym, bo bogiem muzyki, również zakochanym w Pohjan neito. Po stronie boga Wainemöina stoi lud, uwielbiający go za granie i proroctwa. Matka Pohjan neito również sprzyja starcowi. Pohjan neito, ujrzawszy boga-kowala, rozkochuje się w nim i oczekuje jego powrotu z gór, gdzie ten tworzy „Sampo".

W drugim akcie Wainemöinen żąda pomocy duchów dla zdobycia Pohjan neito. Nadaremnie jednak błaga ptaszka w powietrzu, pastuszka grającego na flecie, pieszczotliwego zefirka, ducha śmierci „Vipusen" i boginię mądrości „Fuanekar" — wszyscy odchodzą, pozostawiając go bez pomocy.

W trzecim akcie piekielny łoskot dolatuje z góry, w której Illmarinen pracuje nad „naczyniem wolności ludu". Wszyscy są w popłochu i przerażeni grozą chwili, jedna tylko Pohjan neito zachowuje spokój, mówiąc, że i wrzask piekielny i burza są zapowiedzią wschodzącej jutrzenki szczęścia. Wainemöinen żąda ręki

Pohjan neito, mówiąc, że na jej żądanie spełnił warunek, to jest zbudował okręt, który płynie bez steru i potrafi się oprzeć najgroźniejszym burzom. Wtenczas zrozpaczona Pohjan neito błaga Wäinemöinen o sprawiedliwość i prosi, aby jej bogakowala oddał za męża.

Wzruszony starzec poświęca swoje uczucie i błogosławi narzeczonych. Młodą parę unosi w sankach mistyczny rumak z płomieni.

Na tej baśni Oskar Mericanto stworzył dzieło niezwykłe i wybitne. Przedstawienie wypadło świetnie; dziesięć tysięcy zebranej z całej Finlandji publiczności oklaskiwało ze szczerym zapałem głównych wykonawców ról: pannę Mally-Borga, której powierzono trudną partję Pohjan neito (Mally-Borga występowała zeszłej zimy w operze w Monte-Carlo jako Fryka w „Złocie Renu“ Wagnera), panią Aino Halonen, następnie panów: Naino Sola i Kaalkonkalwo i panie Aleksandrę Almger i Aino Halonen.

Operę tę wystawiono nie w gmachu teatralnym, lecz na otwartem miejscu. Scenę zdobiły dekoracje, których dostarczyła przyroda, a zgromadzoną publiczność i występujących śpiewaków przykrywało tylko sklepienie niebios. *Imagina.*

KORESPONDENCJE.

Wiedeń, w styczniu 1909.

(Nowości koncertowe: Legenda „Kinderkreuzzug“ G. Pierné, V symfonja Glazunowa, koncert skrzypcowy Regera. — Jeszcze o Schönbergu. — Uroczystości Haydnowskie. — Z opery. — Koncerty z udziałem solistów)

Ruch koncertowy doszedł już do punktu kulminacyjnego: największe, najpoważniejsze produkcje muzyczne, zlot najsłynniejszych „star“'ów świata przypada zazwyczaj w styczniu. Mieliśmy też sporo nowości muzycznych bądź operowych, lub koncertowych większych rozmiarów, a do tych ostatnich w pierwszym rzędzie zaliczyć można legendę dramatyczną „Der Kinderkreuzzug“ Gabriela Pièrné na orkiestrę, chór, chór dziecięcy, organy oraz głosy solowe.

G. Pièrné, znany kompozytor francuski, autor kilku rozpowszechnionych utworów fortepianowych, jest obecnie dyrektorem słynnych koncertów Collonne'a w Paryżu i, jak się okazało z ostatniego wielkiego dzieła, którem sam dyrygował, kompozytorem o szerokiem rozmachu i wybitnym talencie inwencyjnym. Legenda składa się z czterech części, z których część druga zasługuje na szczególniejsze wyróżnienie. Najlepszymi wykonawcami tego dzieła (miejscami bardzo zawikłanego) były... dzieci, które wprost z nadzwyczajną czystością intonacji wykonały swoją — nawiasem mówiąc — najdłuższą partję.

W kilka dni potem usłyszeliśmy V-tą symfonję Głazunowa, jednego z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów rosyjskich. Niestety, wybór dzieła był niefortunny, gdyż symfonja, wykonana ze skończonym artyzmem przez orkiestrę filharmonijną pod batutą Weingartnera, zalicza się do mniej wartościowych dzieł rosyjskiego przedstawiciela „absolutnej muzyki“, który dotychczas nie dał się skusić do napisania opery i tym sposobem stanowi wraz z niedawno zgasłym pionierem „programowej muzyki“, Rimskim-Korsakowem, zwykły objaw muzyczny — dwa bieguny, jak to było za czasów Wagnera i Brahmsa, lub obecnie Ryszard Strauss i Max Reger. Z całej symfonji Głazunowa najciekawszą jest część ostatnia z dziarskim dobitnym rytmem; pierwsza część jest wprost usiana tematami z „Pierścienia Nibelungów“, druga wzorowana na „Scherzach“ Mendelssohna.

Największe zaciekawienie wzbudził koncert skrzypcowy Maxa Regera. Ostatni ten utwór wyjątkowo płodnego kompozytora, wykonany przez artystę tej miary, co Marteau (któremu koncert ten zadedykowano), nie przemówił do przekonania publiczności wiedeńskiej, która w sporej liczbie nie należy do tak zwanej „wdzięcznej publiczności“,

oklaskującej wszystko, co wyszło z pod pióra głośnego modnego kompozytora, to też koncert Regera doznał bardzo chłodnego przyjęcia. Sam utwór jest najeżony trudnościami technicznemi do tego stopnia, że Marteau, znany ze swej pamięci, musiał cały koncert grać z nut, pomimo, że odtwarzał go już kilkakrotnie publicznie. Dzieło samo zawiera skarby wiedzy muzycznej, a więc genjalne pomysły harmoniczne, kontrapunktyczne oraz bogatą polifonję.

Arnold Schönberg, który chciał wyzyskać słynny skandal w sali koncertowej w celach reklamy, zapowiedział powtórzenie obdarzonego „niebywałą owacją" kwartetu (o czem była wzmianka w przedostatnim numerze „Młodej Muzyki"), lecz ani zespół kwartetowy Rose'go, ani śpiewaczka nie chcieli się narazić na powtórzenie skandalu, musiał więc „wielki nowator" zrezygnować ze swego zamiaru.

W tych dniach rozpoczął się cykl kwartetów Haydna. Z okazji setnej rocznicy zgonu autora „Stworzenia świata" zapowiedziane są na maj wielkie uroczystości muzyczne, zamierzony jest również międzynarodowy kongres muzyczny, który będzia omawiać najważniejsze sprawy muzyczne o charakterze historycznym, artystycznym i pedagogicznym. Uroczstości, którą zakończy kilka wielkich koncertów, znajdują poparcie nawet u rządu: ostatnio postanowiono bowiem ofiarować na powyższy cel 40 tysięcy koron. Oprócz utworów większych rozmiarów, wykonane będą również przez istniejące tu Stowarzyszenia kwartetowe *wszystkie* kwartety Haydna. (Słówko o kongresie muzycznym znajdą czytelnicy w „Kronice" następnego numeru „Mł. Muz." *Przyp. Red.*).

Przechodząc do opery, zanotować muszę niefortunny wybór premjery przez Weingartnera. „Le Chemineau" Ksawerego Leroux, u znia Masseneta, okazało się dziełem wymęczonem. Chcąc stworzyć coś nowego, Leroux poszedł za daleko: gubi sam siebie, związuje sztucznie, stąd chaotyczność, nadmierna ilość dysonansów, lecz nie dysonansów Debussy'ego lub Dukas'a, dających się zawsze wytłumaczyć, lecz wprost nieudanych, krzykliwych i rażących. Czasami (w 1 akcie) są przebłyski talentu i szczerych intencji, lecz wszystko to jest splątane siecią blagi muzycznej, która na razie podoba się, lecz przy powtórnem wykonaniu nuży.

Na premjerze powtórzyły się sceny zeszłego roku: sykano, krzyczano „Hoch Mahler", krytyka jednogłośnie wyraziła zdziwienie z powodu braku smaku artystycznego dyrektora etc. Ten zaś, chcąc widocznie pokazać, że sobie kpi z opinji publicznej, wystawił „Walkirje" z większemi jeszcze skróceniami, niż zwykle, aby zaś uniemożliwić kontrolę, kazał zgasić światło na galerji, lecz na nieszczęście dla dyrektora publiczność wiedeńska zna ulubioną swą operę na pamięć, przy każdem więc skróceniu odzywały się sykania, krzyki i tupanie nogami. Uparty dyrektor sięgnął tedy do oryginalnego sposobu zabezpieczenia sobie sukcesu: rozmieścił po wszystkich piętrach detektywów, którzy czuwali, aby przedstawienie odbyło się w „zwykłym porządku". Celu dopiął, lecz prasa nie szczędziła mu zasłużonej nagany.

Nowością „Volksoper'y" była znana w Warszawie opera „Andrzej Chenier" Giordana.

Dla ścisłości zanotuję kilka koncertów Kubelika, Kreisler'a, Rosenthala (który roztrzaskał fortepian, musiano więc przynieść dla drugiej części programu inny), Hubermana (po kilku latach ospałości podniósł się znów na wyżyny wirtuozostwa). Wielkiem powodzenjem muzycznem, a szczególnie kasowem cieszył się koncert wiedeńskiej Patti — Selmy Kurz. Interesującym był również koncert nowego tytana fortepianowego, Bruna Eisnera, młodego a pełnego szczeregu talentu pianisty. *Juljusz Wolfson.*

Kraków, w styczniu

(Ze spraw Tow. Muzycznego. — Kandydaci na dyrektora Tow. Muz. (Dr. Jachimecki, Feliks Nowowiejski). - Koncerty: Lutni, Instytutu muzycznego, urzędników „Florjanki" i w starym teatrze. — Muzyka do „Don Kiszota" B. W. Walewskiego).

Krakowski ruch muzyczny — o ile pod wyrażeniem „ruch muzyczny" danego środowiska, należy rozumieć produkcje miejscowych artystów oraz stowarzyszeń muzycznych — osłabł znacznie w obecnym sezonie, ustępując miejsca większej lub mniejszej marki solistom, rekrutujących się przeważnie z pianistów i skrzypków. Krakowskie instytucje muzyczne zmniejszyły swą energję i z biedą tylko i trudem wiążą koniec z końcem. Najstarsza, co do wieku, instytucja Tow. Muzyczne, po złożeniu przez p. Barabasza batuty dyrektorskiej, dała dotąd jeden tylko i to z trudem przygotowany koncert, obli-

czony na większy efekt artystyczny. Największe zainteresowanie się tym koncertem skupiło się koło osoby młodego muzyka, d ra Zdzisława Jachimeckiego, jednego z pretendentów do pulpitu dyrektorskiego po p. Barabaszu. Na koncercie tym odbywał p. Jachimecki „próbne dyrygowanie“, wybrawszy sobie do wykonania Symfonję IV t. z. „Romantyczną“ Brucknera, dzieło trudne do dyrygowania dla nowicjusza, choćby tylko z fizjologicznych względów. Młody muzyk przebył próbę ogniową zwycięsko, przeprowadził długie dzieło od początku do końca bez wypadku i umiał w wykonawczy personel, składający się w czterech piątych z wojaków, tchnąć nieco zapału. P. Jachimecki odbywał studja muzyczne w Wiedniu, gdzie miał sposobność częstego słyszenia wykonywanych dzieł Brucknera, tego specyficznie wiedeńsko-austrjackiego symfonika, tam również poznał dobre wzory, zarówno co do wykonania, jak niemniej co do samego sposobu dyrygowania. Miała też dyrekcja p. Jachimeckiego więcej cech istotnego zrozumienia dzieła i artystycznych intencji, aniżeli owego często bezcelowego machania rękami nakształt wiatraków w takt grającej orkiestry — jak to niejednokrotnie dawniej w Tow. Muz. bywało. Występ młodego muzyka powitała publiczność bardzo przychylnie, a również i prasa nie żałowała mu słów jak najżyczliwszych. Oprócz p. Jachimeckiego kandyduje o stanowisko dyrektora Tow. Muzycznego Feliks Nowowiejski, muzyk zagranicą i u nas znany i ceniony, zdobywca kilku konkursów za utwory symfoniczne, autor oratorjów: „Quo Vadis" i „Znalezienie św. Krzyża“, oper i licznych utworów muzycznych. Kandydatami na wspomniane stanowisko jest jeszcze kilku muzyków z poza Krakowa, lecz nazwiska ich z niedocieczonych powodów, otaczający się zawsze tajemniczością Wydział Tow., trzyma w najgłębszej tajemnicy. Najwięcej szans (o ile to się da powiedzieć) ma Nowowiejski zarówno ze względu na sławę, jak niemniej ze względu na praktyczne wykonywanie muzyki. P. Jachimecki nie miał bowiem dotąd sposobności ani prowadzić, ani organizować większych zespołów i ta okoliczność zaważy na szali na jego niekorzyść. Niebawem stanie u pulpitu p. Nowowiejski i dyrygować będzie utworami własnymi. Będzie to również „próbne dyrygowanie“. Termin koncertu jeszcze nie naznaczony; Tow. Muzyczne nie rozporządza bowiem chórem męskim (chór żeński składają przeważnie uczennice konserwatorjum), komplet głosów męskich składa się z kilku dawniejszych członków Tow., wskutek czego występ chóru mięszanego może mieć miejsce tylko wtenczas, kiedy dopisze „prowincja“, tj. dawniejsi śpiewacy Tow., zamieszkali od szeregu lat na prowincji, a spieszący chętnie do Krakowa na występy estradowe, aby popróbować głosu, a przy tej miłej sposobności i odświeżyć wspomnienia z czasów akademickich. Wskutek tego Tow. Muzyczne skazane jest od lat kilku na przeżuwanie dawnego repertuaru, znanego starej śpiewaczej gwardji. Dzięki też temu usłyszeliśmy na ostatnim koncercie Tow. Muzycznego kantatę Noskowskiego „Nad utratą", wykonaną dość składnie przez chór mięszany pod dyrekcją p. Barabasza. O nowy chór męski — po odłączeniu się od Tow. Muz. członków chóru akademickiego, niezmiernie trudno. Powołać do życia i zorganizować go, potrafi chyba tylko nowy kierownik Tow. Muzycznego, lecz i ten natrafi na trudności, wskutek zmniejszającego się z roku na rok wśród młodzieży zamiłowania do śpiewu chóralnego, którym władze szkolne w Galicji prawie wcale się nie zajmują.

Chór akademicki i „Lutnia“ — pozostająca pod wodzą dyr. Adolfa Steibelta, pojmującego swe stanowisko po obywatelsku, a oddającego się pracy muzycznej z młodzieńczym zapałem — dały w obecnym sezonie po jednym tylko koncercie. O ostatnim koncercie „Lutni“ świadczy najlepiej program złożony z dzieł, mogących zainteresować słuchaczy. Bardziej jednak interesowało wykonanie kompozycji chóralnych przez chór — jak na krakowskie stosunki — bardzo liczny, bo liczący z górą 60 śpiewaków, o głosach pięknych, doskonale wyćwiczonych, oraz karnych, a umiejętnie wyzyskanych w dynamicznem i ekspresyjnem oddaniu utworów. Ogólne brzmienie chóru, dzięki znacznej liczbie tenorów i drugich basów, imponuje potęgą w *forte*. Zaletą chóru są doskonałe *piana*. W koncercie „Lutni“ przyjęła udział p. Piżl-Paczowska, śpiewaczka, obdarzona pięknym materjałem głosowym.

Często występuje z popisami Instytut muzyczny, jeśli nie w skromnej własnej sali, w której produkuje muzykę kameralną — to co niedzielę w kościele św. Anny, dając tam repryzy starej polskiej muzyki kościelnej (wykonano mszę Pękiela, utwory Szamotulskiego, Gorczyckiego, Szadka i w. in), albo też transkrypcje na chór męski lub mięszany nabożnych pieśni ludu polskiego (Pieśni adwentowe i kolędy w układzie Walewskiego, Galla, Deca, Bursy itd.). Kierownik, a raczej dusza Instytutu (instytucja ta nie posiada oficjalnej na zewnątrz dyrekcji), utalentowany muzyk, Bolesław Wallek-Walewski, czuwa nad tem, aby całość każdej produkcji była jednolitą. W popisach tych bierze pra-

wie stały udział utalentowana śpiewaczka, p. Irena Różycka, umiejąca nadać popisom swym cechy dystyngowanego artyzmu. Solistka instytutu celuje szczególniej w stylowem odtwarzaniu arji i pieśni repertuaru klasycznego, posługując się z dużym smakiem nie wielkim, lecz doskonale ustawionym i wyrównanym głosem.

Niepodobna pominąć milczeniem wieczoru muzycznego, w którym drużyna śpiewacza urzędników „Florjanki" rozpoczęła nową swą działalność. Wieczór ten odbył się w przepięknej renesansowej sali Tow. Wzajem. Ubezpieczeń, ze współudziałem p. Wilhelminy Pollakówny, młodocianej pianistki (uczennicy prof. Lalewicza), rokującej piękne nadzieje, oraz skrzypka, Roberta Posselta, od lat kilku mieszkającego w Krakowie i oddanego cichej pracy pedagogicznej nad licznem gronem utalentowanych uczni, z których dwuch (pp. Szeligę i Glatzla), w odegraniu „Tria" Theriola przedstawił z jak najlepszej strony. Prof. Posselt, zrażony stosunkami, panującymi od dłuższego czasu w Krakowie, usunął się od występów estradowych w samym Krakowie z wielką szkodą dla miłośników stylowej gry skrzypcowej, dla której był ceniony przez nieliczne grono miejscowych znawców.

Dyrekcja koncertów krakowskich przeprowadziła przez estradę starego teatru kilkunastu artystów. I tak z pianistów koncertowali: Melcer, Lalewicz, Friedmann, p. Klara Czop-Umlauf, Ładówna, Dawidsohnówna, Bernsteinówna oraz „cudowne dziecko" Tigermann. Ze skrzypków dużem uznaniem cieszył się Thibaud, słyszeliśmy również grę młodego, niezwykle uzdolnionego skrzypka Schwarzenstein'a oraz Kochańskiego. Śpiew reprezentowały panie: Józefina Carnioli, Irena Abendroth i Charl Pahier oraz pp. Didur, Bandrowski, który wystąpił z koncertem wagnerowskim i Zawiłowski.

Koncerty na cele dobroczynne, tak sympatycznie i bardzo chętnie uczęszczane, zniknęły z estrady krakowskiej

Na zakończenie słów parę o wystawionej niedawno w teatrze miejskim sztuce Walewskiego (ojca) „Don Kiszot", do której muzykę napisał Bolesław Wallek-Walewski, dyrygent chóru akademickiego. Muzyka, mimo słabego odtworzenia jej przez orkiestrę teatralną, zdradza w p. Walewskim talent pierwszorzędny, tętniąc siłą wyrazu i kolorystyki. Młody kompozytor używa instrumentów nader celowo i umie zawsze trafić w ton właściwy, dając przewagę elementowi melodyjnemu. Mimo wielu uderzających piękności partytury, uwydatniających się nawet w słabem wykonaniu — sprawozdawcy „z teatru" nie umieli, czy nie chcieli podnieść i zaznaczyć istotnej wartości pracy młodego kompozytora.

Stanisław Bursa.

Lwów, w styczniu 1909.

(Melcer i Friedman. – Reger w opałach. — Lwowska „krytyka". — Poniżenie rodzimej sztuki. — Pulikowski. – Lalewicz. – Koncert Tow. muzycznego. – „Powracające fale" M. Karłowicza. – Czy miejski teatr we Lwowie jest teatrem polskim? – Sprawozdanie z lwowskiej opery za styczeń).

Ubiegły miesiąc zaznaczył się u nas kilku bardzo udatnymi koncertami, które przyniosły muzykalnemu miastu wiele rzeczy nowych, a dawno już z upragnieniem oczekiwanych. Niestrudzony Melcer urządził u nas wespół z p. I. Friedmanem interesujący koncert, na którym obaj artyści odegrali na dwuch fortepianach utwory M. Regera, Mozarta, Rachmaninowa i Saint-Saëns'a. Dali oni produkcję skończoną, pełną powagi artystycznej, daleką od zwykłego szablonu. Na tym koncercie poznała publiczność lwowska po raz pierwszy genjalnego Maxa Regera (dopiero teraz!)— i to w jednem z najlepszych jego dzieł: w warjacjach na temat Beethovena. Lwowski ogół muzyczny był zachwycony głęboką i pełną szczerego patosu kompozycją Regera. Nie podzieliła jednak tego zdania pewna część „krytyki". Jak wiadomo, recenzje muzyczne do pism codziennych piszą u nas ludzie często niefachowi, co więcej, nieobeznani nawet z najniezbędniejszymi zasadami muzycznemi (autentyczne). Otóż jeden z takich panów, nie mając dość argumentów do „obalenia" Regera, wyraził się, że „przeważna część poważnej (!) krytyki niemieckiej jednogłośnie (!?) potępiła muzykoróbstwo i chełpliwą fanfaronadę Regera i R. Straussa" (!?).— Podałem tylko małą próbkę takich „krytyk", jako skutek powierzenia odpowiedzialnego stanowiska recenzenta osobie, nieznającej ABC muzycznego. Humorystyczne są też nieraz „krytyki" takich niepowołanych panów recenzentów, gdy np. nie mogą odróżnić sonaty od symfonji etc. etc.

Wogóle we Lwowie dzieje się wiele rzeczy, którym stanowczo czas położyć kres, jeżeli się na serjo myśli o wprowadzeniu do nas kultury muzycznej. Na surową np. na-

ganę zasługuje stałe poniewieranie polskich kompozytorów i kompozycji. Kiedy sztuka polska powinna być dla polskiej publiczności chlebem codziennym (jak to się dzieje wszędzie zagranicą) — u nas wykonywa się polskie utwory, jakby tylko od święta — z łaski, lub też ignoruje się je zupełnie. Jaskrawym tego przykładem był koncert p. Pulikowskiego, artysty skrzypka, w którym nie było miejsca na bodaj jedną polską kompozycję! Publiczność nasza wymaga stanowczo od polskich artystów, aby nie tworzyli sztucznej przegrody między współczezną naszą twórczością a muzykalnym ogółem! Również program koncertu p. Lalewicza (z wyjątkiem Chopina) nie zdobiło żadne nazwisko polskiego kompozytora. Mówiąc o koncercie p. Lalewicza, nadmienić muszę, że wieczór, w którym słyszeliśmy p. Lalewicza, możemy zaliczyć do najbardziej podniosłych tego sezonu. Lalewicz, artysta poważny i głęboki, przemawia do słuchacza nie błyskotliwą techniką, ani zewnętrzną stroną wykonania, ale zwraca główną uwagę na treść wewnętrzną granego utworu, wczuwa się weń i owiewa go pełnią poetycznych, niecodziennych myśli.

Brakiem pietyzmu, należnego polskim utworom, grzeszy również lwowskie Towarzystwo muzyczne. Urządzając koncert symfoniczny, na którym odegrano poemat symfoniczny M. Karłowicza „Powracające fale" — nie postarało się ani o korzystne umieszczenie pięknego poematu w programie, ani o poinformowanie szerokiej publiczności o osobie i bogatym dorobku twórczym znakomitego kompozytora. Wprawdzie programy zawierały daty urodzin i śmierci Mozarta i Beethovena (o czem wie każda uczennica konserwatorjum) — o „Powracających falach" zaś i o Karłowiczu ani słowa wzmianki! Ponadto grano ten utwór pod koniec koncertu (który odbywał się w godzinach południowych), kiedy większość publiczności miast słuchać kompozycji, myśli o obiedzie i opuszcza salę. Orkiestra wykonała utwór Karłowicza poprawnie, choć nie bez usterek, które świadczą, że jednak tempa kompozycji nie zrozumiano należycie. Na program koncertu, w którym brali udział p. Holubówna (doskonała arfistka), p. Spatt i dyr. Sołtys wraz z orkiestrą teatru miejskiego — złożyła się ponadto III Symfonja Beethovena (wykonana tak ospale, że nie można było nawet myśleć o jakiejś „heroiczności") i piękny koncert Mozarta na flet i arfę z towarzyszeniem orkiestry.

Niebywałem powodzeniem cieszył się koncert Manéna. Artysta wykonał koncert D-dur Mozarta (w którym raził niestylowy i nierówny akompanjament) i Ciaconnę nieśmiertelnego Bacha, ponadto całą masę „technicznych" kompozycji rozmaitych Sarasatich, Paganinich itd. P. Manén złożył nowe świadectwo, że jest pierwszorzędnym artystą, o głębokiej muzykalności i dużym zasobie temperamentu Ogólny zachwyt wzbudziła jego nieskazitelnie czysta intonacja, jakoteż sprawność techniczna. Lwów radby jeszcze usłyszeć tego niepospolitego skrzypka; oby tylko na przyszłość przywiózł nam program obfitszy w treść i bardziej artystycznie ułożony. W koncercie tym wzięła udział p. H. Ottawowa, znana w kołach muzycznych Lwowa pianistka, która odegrała bardzo subtelnie warjacje H. Melcera na temat „Kozaka" St. Moniuszki oraz dodane nad program prześliczne preludjum L. Różyckiego op. 2 a-mol.

W dziejach opery polskiej we Lwowie na styczeń nie mamy nic ciekawego do zaznaczenia. Po dawnemu lekceważy się u nas operę polską. Dyrekcja nie uważa sobie za obowiązek wystawiać przynajmniej raz w tygodniu oper kompozytorów polskich, co byłoby bardzo nawet skromnem wymaganiem, ponieważ na trzy, względnie cztery opery kompozytorów obcych, wypadłaby „aż" jedna opera polska. Tymczasem oper polskich nie gra się u nas całemi latami, z wyjątkiem naturalnie „Halki", wystawianej tak haniebnie, że Warszawa nie ma o tem najmniejszego wyobrażenia. Repertuar lwowskiej opery na styczeń składał się ze wznowień (bez jednej próby) rozmaitych „Żydówek", „Manon", „Butterfly" (granej już 27 razy) etc. Z artystów odznaczyli się szczególnie: p. M. Męciński (cieszący się coraz większnm powodzeniem), oraz pp. Ludwig, Łowczyński i Tarnawski i panie: Korolewiczowa i Lachowska (nadzwyczaj utalentowana artystka), która występem w „Carmenie" zdobyła sobie ogólny poklask i jak najpomyślniejsze wróżby na przyszłość.

Jarosław Leszczyński.

Z FILHARMONJI

(1/II) *8-my Wieczór kameralny.*—(5/II) *Koncert symfoniczny. Dyrekcja: p. Melcer. Fortepian: p. Bujukli.* — (7/II) *9-ty wieczór kameralny.* — (9/II) *Koncert J. Śliwińskiego.* — (11/I) *6-ty koncert p. Fitelberga.*

8 my wieczór kameralny, z racji przypadającej 3-go lutego stuletniej rocznicy urodzin Mendelssohna, poświęcony był wyłącznie utworom tego kompozytora. Odegrano oktet Es dur (pp. Barcewicz, Jakowski, Wenty, Sebelik, Drutman, Czerniawski, Cielewicz i Szac), trio C-mol (pp. Barcewicz, Melcer i Sebelik), sonatę wiolonczelową (pp. Melcer i Sebelik), oraz 2 pieśni w układzie na chór żeński (uczennice szkoły p. Sobolewskiej pod dyr. p. Opieńskiego). Z pomiędzy utworów instrumentalnych najartystyczniej wykonane było trio — we wszystzich swoich częściach traktowane doskonale pod względem rytmu i wykonania szczegółów. Zaś na chwiejnej intonacji oktetu znać było udział w stałym komplecie kwartetowym niedość zgranych z nim instrumentów dobranych. Całość jednak naszkicowana była ze zdecydowanym rozmachem. W wykonaniu pieśni p. Opieński prowadził chór żeński bardzo muzykalnie, z dyskretnem, pełnem smaku, zaakcentowaniem ich słodkawego sentymentu, a w rytmice pewnie. Co do strony wokalnej natomiast, to można było oczekiwać i wymagać od tego zespołu wybicia się ponad poprawność pod względem dźwięczności brzmienia i pewności we władaniu głosem (co już i na czystość intonacji wpływa): wszak uczestniczki chóru tego nie są przygodnemi amatorkami, lecz studjują sztukę śpiewu gruntownie, więc mają pewne przygotowanie specjalne.

Bardzo przykrem wydarzeniem koncertu symfonicznego d. 5/II był występ p. Bujukli. Pianista ten ma jeszcze w Warszawie siłę, przyciągającą ciekawość niewybrednej gawiedzi. Nie waham się wzruszeń, idących z gry p. Bujukli'ego, nazwać wzruszeniami niższego rzędu, gdyż tylko takim może być wynik pracy odtwórczej, odrzucającej udział *myśli,* skupiającej wszystkie czynniki, potrzebne do godnego przemawiania zapomocą dzieła, więc: zgłębienie jego zasadniczego wyrazu, odpowiednie do tego frazowanie, ekspressja i rytmika, oraz zawsze niezbędne i niczem nie zastąpione należyte przygotowanie techniczne. Wszystkiego tego p. Bujukli jest pozbawiony. Zasadniczym rysem jego gry jest nieokrzesanie, ordynarność. Ton twardy, drewniany, niezdolny do modulacji; uderzenie silne, osiągnięte sztywnym rozmachem całego przedramienia, obok mętnej sprawności palcowej; nadużywanie pedału, zamazującego wszystkie pasaże — oto są cechy, ujawnione w wykonaniu i koncertu Es-dur Łapunowa i na wielu, zresztą, poprzednich występach tego pianisty. Jeden tylko może temperament mógłby przemówić przekonywająco i zmusić słuchacza na chwilę do przejęcia się wzruszeniem, idącym z estrady. Nic podobnego: wybuchy p. Bujukli'ego są więcej przypadkowymi odruchami jego pierwotnej krwistości, niż konsekwencją nastroju i wyrazu kompozycji— stąd niezawodny zawsze ze strony publiczki oklask za rozbijanie jakimś wulgarnym stukaniem pysznie brzmiącego pod innymi palcami Steinwaya, i równie niezawodna zasługa za rytmiczne i ekspresyjne gwałcenie Chopina. Takie, np., wykonanie poloneza As-dur wystarcza do zyskania sobie popularności Herostratesa!

Orkiestra pod dyrekcją p. Melcera grała uwer. „Manfred“ Schumanna i symfonję VII Brucknera. Symfonja ta po raz drugi powtórzona, powinnna była chyba przekonać jeszcze opornych względem Brucknera naszych melomanów: ze względu na jasną budowę jest zupełnie przystępną, pomimo bogactwa środków harmonicznych i instrumentacyjnych — a przytem wykonaną była bardzo starannie.

Atrakcją 9-go wieczoru kameralnego była sonata skrzypcowa p. Melcera (wykonawcy: autor i p. Barcewicz), będąca widocznie dziełem wcześniejszem wśród opusów tego kompozytora; posiada ona — szczególniej w pierwszej części — dużo naiwności tematycznej, a w całości brak równoznacznej spoistości ról fortepianu i skrzypiec. Znamienną cechą tego utworu jest ludowość jego tematów i opracowania harmonicznego; ludowość (znowu w części pierwszej) łatwo osiągnięta bezpretensjonalnym rytmem mazurkowym. Z pozostałych części najlepsze jest andante: zaleca się ono szlachetnością frazesów pierwszoplanowej tutaj partji skrzypcowej i poetycznym nastrojem tła fortepianowego.

Poza kwartetem fortepianowym Schumanna, do programu weszły pieśni Paderewskiego i Maszyńskiego w wykonaniu p. Brusendorfowej. Trudno odżałować, że śpiewaczka ta, dzięki wadliwemu ustawieniu swego głosu, nie może tak artystycznie oddziaływać na słuchaczy, jakby powinna wobec posiadania tak pięknego i silnego materjału głosowego.

W jej interpretacji zdarzają się momenty głęboko inteligentnego ujęcia i ślicznego brzmienia całych frazesów, obok częstego załamywania się głosu w skali górnej, zwłaszcza w *piano*, — i chwiejnego atakowania interwali, słowem, brak szkoły przy dobrych warunkach przyrodzonych: stąd nieustanne sąsiadowanie sztuki z dyletantyzmem.

Może sobie Śliwiński nie mieć zasłużonego uznania u cudzoziemców (zwłaszcza u Niemców), u nas zawsze będzie zachwycał. Bo jeżeli przystępować do jego gry nie z duszą, otwartą dla wzruszeń, idących od wielkiej sztuki, lecz wyłącznie z miarą wymagań warunków technicznych — to z łatwością można pedantycznie wytknąć wiele braków tej gry, które stały się już niezmienną jej właściwością: mącenie figuracji gamowych i pasażowych (w tempach szybkich i na pedale), chybianie klawiszów. Ale, jeżeli p. Śliwińskiego słyszy się nie po raz pierwszy, to ma się możność ujednostajnienia wrażeń jego sztuki. Gra jego bowiem, niezwykle zależna od nastroju danej chwili, bywa nieraz prawie, że niedbała, innym znów razem, jak obecnie, niezrównanie artystyczna. Temu więc improwizatorskiemu zacięciu estradowych występów p. Śliwińskiego zawdzięczać należy zarówno nonszalanckie uchybienia techniczne, jak i wielki rozmach w traktowaniu i szczerość przejęcia się odtwarzanymi utworami — a to już, dzięki mocy uduchowionej gry artysty, zniewala do wspólnego z nim przeżywania. Rzadko który wirtuoz potrafi tak, jak Śliwiński, nadawać instrumentowi zamierzony koloryt dźwięku, zmieniać z tak subtelnem stopniowaniem dynamikę jego, lub najsilniejsze *forte* oddać jędrnie, a bez twardej szorstkości.

Z wielkiego programu tego koncertu trzeba zaznaczyć, jako najlepsze, wykonanie sonaty Paderewskiego (op. 21), scherzo Chopina (op. 31), bardzo trudnej etiudy Schlötzera i rapsodji hiszpańskiej Liszta. I znowu Śliwiński zaświadczył, że jest indywidualnym wirtuozem-poetą.

6-ty koncert p. Fitelberga był właściwie bez udziału solistów, gdyż p. Wertheim wykonał partję fortepianową w dwuch utworach, w których fortepian gra rolę nie instrumentu dominującego i popisowego, lecz jednego z ważnych głosów orkiestrowych. Tem były: koncert na fortepian i orkiestrę p. Wertheima i „Les Djinus", poemat symfoniczny na fortepian i orkiestrę Cezara Francka. To ostatnie jest dziełem, inspirowanem przez poezję Wiktora Hugo i obrazuje pochody upiorów. Franck osiąga to zapomocą odpowiedniej rytmiki i zmian dynamicznych, przelewających się w całym utworze w linji falistej stopniowanego natężenia dźwięku: od *piano* do *forte* przez *crescenda* i *decrescenda*. Nastrój ogólny tego dzieła (o właściwych Franckowi wyraziście barwnych harmonjach) jest bardzo poetyczny — wynik bogatej i szczerej inwencji melodyjnej.

Warjacje orkiestrowe Regera, grane w Warszawie po raz pierwszy, należą do nielicznych, bo zaledwie kilku, opusów orkiestrowych tego niezwykłego kompozytora. A jednak, na ich stronie instrumentacyjnej znać mistrzostwo, niezbędne do należytego odcieniowania orkiestracyjnego takich niepowszednich pomysłów kontrapunktycznych i harmonicznych, jakie są cechą twórczości Regera.

Warjacje orkiestrowe są pod każdym względem owocem zrównoważonej i świadomej siebie potężnej dojrzałości twórczej. (Opus setny poniekąd to tłumaczy!) Za temat służy mu „ein lustiges Thema von Hiller" — temat tyleż „wesoły", ile naiwny i banalny. U Regera, począwszy od zinstrumentowania go jeszcze w postaci oryginalnej, w każdej z 11 warjacji (dzięki maestrji oświetlania go zawsze ciekawym kontrapunktem, dzięki ożywieniu rytmicznemu i rozmaitości kolorytu instrumentacyjnego) — temat sam przez się bezpretensjonalny przeradza się raz po raz w motywy pogodne i szlachetne—i mieni się to wykwintem, to mocą, to wesołością, to nawet charakterystyczną dosadnością (pełną jednak smaku) — a zawsze muzycznie zajmująco i porywająco świeżością i swobodą inwencji, bez śladu wymęczonego, czy robionego na urząd wypracowania.

Oprócz pysznie wystudjowanych warjacji Regera orkiestra grała uwerturę K. Szymanowskiego.

Adam Wyleżyński.

Z TEATRU.

(**Teatr Mały**: *„Samotni", sztuka w 5 aktach Gerardta Hauptmana. „Ojciec Makary", sztuka w 3 aktach Aleksandra Świętochowskiego.* **Teatr Rozmaitości**: *„Wyzwanie", prolog dramatyczny w 3 aktach Bolesława Gorczyńskiego*).

Trudno o większy kontrast: Hauptman i Świętochowski przemawiają do nas kolejno ze sceny Teatru Małego. To subtelny kwiat tęsknoty za *konkretem* szalonego w swej niemocy samotnika, — tam stara, pożółkła karta publicystycznej bibuły; tu barwne, stugłose, nieobliczalne, żywiołowe Życie, — tam równanie algebraiczne; tu samorzutna poezja, — tam zimny, lśniący się wytwornie, popis retoryka. W konkluzji: „Ojciec Makary" chwilami interesuje, naogół — niecierpliwi, „Samotni" zaś — wzruszają. Rozważmy bliżej przyczyny.

Hauptmanowscy „Samotni" ruszają się, mówią, unoszą się, działają — po ludzku; *żyją*. Żyje Jan Vockerat, — jakże szlachetnie, szczerze, zaciekle walczy z tępem, mieszczańskiem otoczeniem; żyje Żona: życie odbiera jej tęsknioną wizję cichego szczęścia koszki; żyją ci Rodzice, gdy wykrzywia się im niespodzianie naiwna linja, nakreślona kiedyś u kołyski jedynaka na piasku ich wzruszająco błahej egzystencji, i ta studentka, w narzuconej krzywdzie nieszczęśliwej miłości, i ten Braun, szamocący się w pętach rezygnacji — żyją, żyją! Oto warunek dramatu najpierwszy wypełniony: walkę mamy przed oczyma, walkę unosimy w sercach, gdy wychodzimy z teatru. W „Ojcu Makarym" tego konfliktu dramatycznego niema. Zda się, szelest pióra, harcującego po papierze, słyszymy, gdy wykonawcy mówią swoje „kwestje". Próżno świetny język autora stara się osłabić wrażenie. Zostajemy niewzruszeni—w całym słowa znaczeniu! A już trzeci akt! Zamilczeć wolałbym. Melodramat,—jeśli nie coś gorszego, niż melodramat. Któż bo jest ten bohater dramatu—„Ojciec Makary"? Zakonnik, ojciec dwojga dzieci. Pięknie. Lecz czy widzimy tego księdza wtedy, gdy walczy o swe prawa—ludzkie, gdy zrywa więzy? Ależ nie,—widzimy go znacznie później, widzimy starca, który całe życie przeżył w *ohydzie kłamstwa*— i oto teraz dopiero, u schyłku, pragnąłby naraz się oczyścić. Chce powiedzieć prawdę. Więc skruszony grzesznik? Znów inaczej. Bo oto „Ojciec Makary" wciąż jeszcze chodzi w nimbie uroczystego kapłaństwa; upomina „kłamiących, a używających"; upomina kobietę, która przez dziwny zbieg okoliczności jest jednocześnie ideałem szczerości *ludzkiej*, samodzielności *męskiej*, tęsknoty za słoneczną beztroską *kobiecej*. Ztąd pogmatwane i zamazane linje sztuki, ztąd brak ostrych konturów grozy dramatycznej, stąd brak syntezy (poza syntezą *publicystyczną* oczywista). Zapewne i z tych założeń możnaby wysnuć dzieło sztuki trwałe; toż życie zna taką sieć powikłań; lecz ramy trzyaktowe (i wogóle sceniczne)—to nieodpowiednia kanwa na taką koronkę psychologiczną; w tych ramach motyw porwania córki Makarego—jest sztuczny, naciągnięty, rażący wręcz nieszczerą patetycznością. Albo ta scena końcowa 3-go aktu: odzyskują porwaną dziewczynę. Teraz dopiero Makary opuści klasztor na zawsze: wszakże wszyscy wiedzą, że jest ojcem. Lecz, choć miłość ojcowska i gorące pragnienie jej uprawnienia jest osią całej akcji sztuki, Makary *porzuci* syna i córkę—aby w Afryce, jako misjonarz, nawracać dzikich! Więc: czułe pożegnanie, płacz, obejmowanie kolan, słowa: „szlachetny, wielki mężu!" i t. d. — Kurtyna spada. Na scenie wzruszenie, — na widowni wzruszenie ramionami.

Wykonawcy? Doprawdy, szkoda ich rzetelnej pracy. Żaden z nich nie stworzył postaci oczywiście, bo — stworzyć nie mógł: wina to tylko autora „Ojca Makarego". Lecz mistrzowski djalog rzeźbiono całkiem umiejętnie. P. Lipczyński (b. zajmujący artysta) i p. Pytlińska przedewszystkiem. Sympatycznie przedstawił się p. Szarski. P. Staszkowski, jako Makary, miał zadanie najbardziej niewdzięczne; robił, co mógł. Co do p. Dulębianki — dobrze będzie, gdy sobie uświadomi, że naginanie się do ról nieodpowiednich nie wyrabia zdolności, lecz paczy. Natomiast w „Samotnych" sukces istotny. Szczerze go artystom Teatru Małego winszuję. P. Adwentowicz nerwowo, przedziwnie miękko rysuje zmęczony profil młodego Vockerata; p. Łącka-Pawłowska jest cichą jego żoną; Braun p. Zielińskiego jest przepyszny w ruchu, pozie, geście: jakiż tu zdecydowany, zamaszysty prawie ton rezygnacji! P. Staszkowski i p. Bartoszewska w szarych, naturalnych kolorach utrzymują postacie starych Vockeratów. Nie wzrusza tylko p. Dunin: zdolna ta artystka nie ma warunków odpowiednich do roli Studentki; powinna budzić w widzu sympatję, budzi — niechęć.—Przejdźmy teraz do Teatru Rozmaitości: przyjrzyjmy się „Wyzwaniu" p. Gorczyńskiego.

Sztuka z tezą; nie będziemy się tutaj wdawali oczywiście w roztrząsanie co do jej racji, lub nieracji; temat należy do publicystyki społecznej, nas zaś obchodzi tu jedynie *artystyczne* ujęcie tego „prologu dramatycznego“. Otóż tego artyzmu, tej szlachetnej linji nastroju i psychologji — nie znajdziemy w „Wyzwaniu“. Zaledwie kilka scen miłych dla swej *szczerości*, nie zaś dla niezwykłości kolorytu i światłocienia, lub oryginalności w ujęciu perspektywy. Lecz sztuka jest wybornie zrobiona: znać, że napisał ją człowiek, który scenę zna; lecz także człowiek, który na duszę ludzką patrzy, bądź co bądź, z punktu widzenia poprawnego mieszczaństwa. Grano „Wyzwanie“ naogół wybornie. Tylko p. Brydziński czuł się jakoś nieswojo w roli banalnego uwodziciela. Za to p. Przybyłko-Potocka w swojem „wyzwaniu“ miała akcenty szczere, naturalne, pełne wdzięku kobiecości.

Mieczysław Finkelstein Ziębowski.

KRONIKA.

= ***8 b. m. zginął śmiercią tragiczną w Zakopanem ś. p. Mieczysław Karłowicz, jeden z wybitniejszych przedstawicieli współczesnej muzyki polskiej. W zmarłym tracimy również serdecznego przyjaciela naszego pisma, w którem miały być zamieszczone wkrótce wrażenia artystyczne z wycieczki K. na Zachód. Następny zeszyt „Młodej Muzyki“ zawierać będzie obszerną pracę Dr. Chybińskiego, dotyczącą twórczości zmarłego.***

= **Tydzień R. Straussa.** W operze królewskiej w Dreznie odbywała się od 25-go do 29-go z. m. niezwykła uroczystość: „Tydzień Ryszarda Straussa.“

Wykonano po raz pierwszy „Elektrę“ (2 razy), oraz z dzieł dawniejszych „Salome“, „Feursnoth“ i symfonję „Domestica“. Był to niecodzienny evenement muzyczny i towarzyski — Drezno gościło u siebie śmietankę muzyczną Europy. „Feuersnoth“ jest komedją muzyczną z wczesnego okresu twórczości Straussa, — wyrazem „Sturm und Drangperiode“. Zbudowana jest w znacznej części na motywach ludowych, i, — ongi czyn rewolucyjny, dziś, wobec nowych tworów łagodne zgoła czyni wrażenie. Współcześnie klasyczna „Domestica“ znaną jest u nas z wykonania w swoim czasie pod dyrekcją kompozytora w Filharmonji warszawskiej. „Gwoździem“ i sensem głównym uroczystości była opera „Elektra“, która — według słów naszego korespondenta z Drezna — na publiczności wywarła potężne wrażenie. Głosy krytyki podzieliły się jednak — od bezwzględnego zachwytu, do zamaskowanej ironji i potępienia. Dramat sam — jak nas informują — obfituje w pierwszorzędne zalety dekoracyjno-malarskie, które jednak w części tylko wyzyskane zostały. Natomiast wszyscy podkreślają znakomite oddanie strony muzyczno-dramatycznej dzieła. Obsada orkiestry składała się z 111 osób.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Dotychczasowy wice-prezes Związku, p. W. Dłutowski, złożył swą dymisję.

Mimo usilnych starań Związku w celu skłonienia p. Dłutowskiego (krórego praca była bardzo pożyteczną dla Związku) do cofnięcia postanowienia, tenże nie zmienił swego kroku.

Na miejsce p. Dłutowskiego wstępuje p. Łabuszyński, który na ostatniem zebraniu otrzymał z kolei największą liczbę głosów.

Posiedzenia Zarządu pod kierunkiem pełnego zapału do pracy prezesa, Adolfa Gużewskiego, odbywają się dwa razy w tygodniu. W liczbie członków, którzy w ostatnich dniach wpisali się do Związku, znajdujemy p. Ignacego Cielewicza, dyrektora orkiestry Filharmonji. Działalność Związku na zewnątrz rozwija się bardzo pomyślnie: oprócz licznych zapotrzebowań w bieżącym karnawale, Zarząd otrzymał kilka propozycji celem zorganizowania orkiestr symfonicznych w kraju i Cesarstwie podczas sezonu bieżącego.

Związek również czyni energiczne starania, aby Związek przyłączyć do Międzynarodowego Związku Muzyków, a tem samem utrwalić byt i przyszłość naszej braci muzycznej.

Symfoniczna orkiestra Związku odbywa regularnie próby co tydzień pod kierunkiem członka Zarządu i koncertmistrza orkiestry Filharmonji, p. Ozimińskiego.

Orkiestra posiada w swym repertuarze kilka dzieł symfonicznych, co jest dowodem, iż młody zespół rozwija się w poważnej pracy muzycznej bardzo dodatnio.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.